

Martin Lienhard

Afro-kubanische Oralität und ihre Darstellung in ethnologischen und literarischen Texten¹

1. Einführung

Die ursprünglich von Sklaven afrikanischer Herkunft in Kuba eingeführten und von deren direkten oder indirekten Nachfahren weiter entwickelten Religionen, Weltanschauungen und kulturellen Ausdrucksformen afrikanischer Prägung strahlen heute weit über ihre angestammten Zentren – afro-kubanische Religionsgemeinschaften – hinaus und befruchten seit langem nicht nur die verschiedensten kubanischen Volkskulturen, sondern auch zahlreiche Bereiche der Elite- und der Massenkultur: Theater, Ballett, Film, Literatur, Musik usw. Wir möchten hier der Frage nachgehen, auf welche Weise und mit welchen Mitteln die kubanische Literatur – der wir auch einen Großteil des ethnologischen und folkloristischen Schrifttums zurechnen – versucht hat, sich afro-kubanischer Kultur- und Religionspraxis anzunähern. Im Mittelpunkt stehen dabei zwei afro-kubanische Religionen, die *santería* und der *palo monte*, die über ihre religiöse Relevanz hinaus das Verhalten ihrer Anhänger auch im Bereich des täglichen Lebens und Wirkens weitgehend bestimmen. Die zentralen Riten der *santería* sind auf die Orisha-Religion der Yoruba (Nigeria) zurückzuführen, während die Ursprünge des *palo monte* in den Religionen verschiedener Bantu-Völker des Gebiets Kongo-Angola zu suchen sind. Da sich die Literatur vor allem mit den entsprechenden Oraltraditionen auseinander setzt, möchten wir zunächst kurz auf den Begriff der “Oralität” eingehen.

Wir begreifen die Oralität hier als ein allgemeines Kommunikationssystem, das dem “Mund” (lat. *os, oris*) – bzw. der lebendigen Stimme – eine zentrale Rolle zuweist. Trotz seines einschränkenden Namens verfügt dieses – in Wirklichkeit multimediale – System über Ausdrucksmittel, durch die sämtliche menschlichen Sinne “angesprochen” werden können. Was die

¹ Die erste Fassung dieser Arbeit wurde unter dem Titel “El fantasma de la oralidad y algunos de sus avatares literarios y etnológicos” in der Zeitschrift *Les langues néo-latines* (Paris, 2e. tr. 1996 - n° 297), publiziert. Die Rohübersetzung aus dem Spanischen wurde von Mari Serrano angefertigt, der ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Mündlichkeit als Kommunikationssystem kennzeichnet, ist vor allem die Gleichzeitigkeit des Sendens und des Empfangens von Informationen sowie die Vergänglichkeit der übermittelten "Texte". Diese selbst sind entweder, wie im Falle der Oraltradition, bereits im Gedächtnis des Senders latent vorhanden, oder sie werden, in der spontanen Kommunikation, *ad hoc* produziert. In beiden Fällen werden sie jeweils erst in ihrer Performance wahrnehmbar. In diesem Sinne unterscheidet sich die authentische mündliche Performance von anderen, nur scheinbar "mündlichen" Performances: Rezipitation eines bereits existierenden "Drehbuchs" (Theater, Oper, klassischer Gesang, Musikshow), audio-visuelle Übertragung einer mitgeschnittenen mündlichen Performance usw.

In Kuba wie im übrigen Lateinamerika hat die Oralität viele ihrer früheren Funktionen an die heute dominanten Kommunikationssysteme – Schrift und Massenmedien – abgeben müssen. Im Leben der gehobenen Schichten spielt sie schon lange eine untergeordnete Rolle, auch wenn sie in rituellen oder festlichen Kontexten vorübergehend wieder zum Zug kommt. In den ländlichen und vorstädtischen oder randständigen Gemeinschaften bewahrt sie jedoch nach wie vor ihre lokale Vorrangstellung und die ihr eigene gemeinschaftsbildende und -erhaltende Funktion. Da die Schrift und die audio-visuellen Medien den Anspruch erheben, das ganze Spektrum der gesellschaftlichen Kommunikation abzudecken, versuchen sie seit geraumer Zeit, auch die Oralität – und die in ihrem Rahmen produzierten Mitteilungen – zu vereinnahmen, wobei letztere ihrer ursprünglichen Funktion entfremdet und sozusagen abgetötet werden.

Von wem, wann und wie werden nun Fragmente afro-kubanischer Oralität durch die kubanische Literatur vereinnahmt? Zu welchem Zweck? Wie wirken sie im neuen Umfeld? Diese und ähnliche Fragen liegen meiner Untersuchung zugrunde. Um ihnen mindestens ansatzweise nachzugehen, habe ich einige Dokumente ausgewählt, in denen die Inszenierung afro-kubanischer Oralität eine zentrale – strukturbildende – Rolle spielt. Konkret handelt es sich um eine Reihe von kubanischen Texten des 20. Jahrhunderts, die im weiten Sinne der "Ethnographie" zugeordnet werden können. Ihre Autoren sind Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré und Lydia Cabrera. Eine journalistische Chronik von Anselmo Suárez y Romero (Ende des 19. Jahrhunderts) wird mir als Einstieg dienen.

In der ethnographischen Literatur spielt die Natur der Beziehung zwischen dem Erzähler und dem beobachteten "Andern" immer eine zentrale Rolle. Die Tatsache, dass ein Erzähler dem "Andern" überhaupt das Wort

gibt, bedeutet, dass er ihn grundsätzlich als denkenden Menschen anerkennt. Der Grad oder die Reichweite solcher Anerkennung ist jedoch von Fall zu Fall verschieden. Ausgehend von den Besonderheiten der Texte werde ich versuchen, die Einstellung der Erzähler gegenüber den von ihnen zitierten oder nachgeahmten afro-kubanischen Stimmen kritisch zu hinterfragen.

2. Frühe Ethnographie

Ob sich ein Schriftsteller für die Stimmen "untergeordneter" Gruppen interessiert oder nicht, hängt meist ziemlich direkt von der Entwicklung der lokalen Machtverhältnisse ab. Die Geschichte der kolonialen Kontakte zwischen Europäern oder Kreolen (in Amerika geborene Europäer) und den von ihnen als "andersartig" eingestuften Bevölkerungsgruppen zeigt, dass letztere erst als Menschen mit einem ihnen eigenen Denken wahrgenommen werden, wenn sie von den herrschenden oder hegemonialen Gruppen als Bedrohung empfunden werden. In der Geschichte der spanischen Eroberung Mittelamerikas und des Andenraums war dies praktisch vom ersten Tag der *Conquista* an der Fall. Literarischer Niederschlag der Tatsache, dass man die als reale oder potentielle Gefahr empfundenen Indios möglichst eingehend kennen lernen wollte, sind die zahlreichen Werke, in denen indianische Oraltraditionen – in indianischer Sprache oder in Spanisch – transkribiert wurden. Die Oraltraditionen, die Sprachen und der Diskurs der Sklaven afrikanischer Herkunft wurden hingegen – nicht nur in Kuba – von den zuständigen Behörden und ihren Schreibern oder Schriftstellern lange ignoriert. Erst mit der sprunghaften Zunahme von Sklavenaufständen und der Bildung autonomer Sklavensiedlungen – *palenques* in Kuba – begann man, sich für die "Weltanschauung" der Sklaven zu interessieren. Die ersten Ethnographen, die sich für afro-amerikanische Diskurse interessierten, waren deshalb vermutlich die für die Aburteilung aufständischer Sklaven zuständigen Richter.² In Kuba bewiesen die sich um 1830-1840 häufenden Aufstände, dass man die Projekte und Anschauungen der Sklaven nicht mehr länger ignorieren

²

Auch wenn ich nicht über lückenlose Informationen verfüge, kann ich die Transkription von Zeugenaussagen afrikanischer Sklaven seit dem 17. Jahrhundert (Kolumbien) belegen. In Venezuela gibt es analoge Gerichtsakten spätestens seit dem 18. Jahrhundert. In Brasilien, wo schon im 16. Jahrhundert afrikanische "Hexer" vor Gericht befragt wurden, scheinen aufständische Sklaven seit Ende des 18. Jahrhunderts vor Gericht ausgesagt zu haben. In Kuba waren bis vor kurzem keine gerichtlichen Aussagen von Sklaven bekannt. Ein 1996 erschienenes Buch von Gloria García Rodríguez legt aber nahe, dass auch hier das Interesse für die "Stimmen" afrikanischer und kreolischer Sklaven in direkter Beziehung zur Häufung von Sklavenunruhen stand.

konnte, wenn man ein soziales und politisches Desaster vermeiden wollte. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die Kultur der Sklaven von diesem Zeitpunkt an auch das Interesse einiger Intellektueller oder Schriftsteller weckte, die sich für die Abschaffung der Sklaverei stark machten.

Das in diesem Zusammenhang vielleicht interessanteste Dokument ist eine journalistische Chronik, die Anselmo Suárez y Romero (ohne Datum) 1853 der Welt des Zuckerrohrs gewidmet hat: *La casa del trapiche* ("Die Zuckermühle"). Der zentrale Textteil wird von einem Inventar der von den Sklaven einer Zuckerfabrik gesungenen Oraltradition eingenommen. Wenn wir dem Verfasser Glauben schenken wollen, thematisierten die Sklaven in ihren Gesängen alles, was die Routine ihres Lebens unterbrach: Leben und Tod der Haustiere, Probleme mit der Zuckermühle, Naturkatastrophen (Überschwemmungen, Trockenperioden, Brände), Arbeitsunfälle, Gefangennahme entflohener Sklaven usw. (Suárez y Romero o.J.: 326f.). Der Verfasser unterstreicht den subversiven Charakter einzelner Gesänge: "Klagen und sogar Spottgedichte und Satiren gegen diejenigen, die oft in Missachtung ihrer Pflichten regieren". Er zitiert auch die Rede eines alten Schwarzen, der seines Sklavenlebens müde ist:³

Ich habe viel gejätet; ich habe fast alle Ländereien der Zuckerfabrik gepflügt; ich habe mehr Rohre geschnitten, als es Blätter an den Stauden gibt; ich habe die Palmbäume wachsen sehen, die knapp über die Gräser ragten, als ich von meiner Heimat kam; ich habe mehrere Kinder, die für mich arbeiten sollen; lass mich ausruhen und, bis ich sterbe, mich am Feuer meiner fensterlosen Hütte wärmen (Suárez y Romero o.J.: 326-327).

Suárez y Romero betont, dass die Sklaven ihre Gesangstexte ständig *à jour* hielten. Er erweist sich damit als scharfsinniger als viele der – zukünftigen – Folkloristen, die meist davon ausgehen, dass Oraltradition nichts anderes als die permanente Wiederholung von archaischen Formen und alten Themen ist. Ohne sich auf Einzelheiten einzulassen, definiert der improvierte Ethnograph den Aufführungskontext der Gesänge (die kollektive Arbeit), hebt ihre dialogisierte Form hervor (Wechselgesang) und kennzeichnet ihre Sprache, "den rohen Dialekt der Schwarzen in den Zuckerfabriken".⁴ Vor dem Hintergrund solcher einigermaßen präziser Beobachtungen mag

³ Die Wiedergabe der – hier stark resümierten – "Lebensgeschichte" eines Analphabeten ist ein zukunftssträchtiger literarischer Fund. Die bekannteste Lebensgeschichte eines (ehemaligen) kubanischen Sklaven ist die *Biografía de un cimarrón* (Der Cimarrón) von Miguel Barnet (1966).

⁴ Sicher eine Anspielung auf die Bozal-Sprache, die Umgangssprache der eben erst aus Afrika importierten Sklaven.

das Fehlen von Anspielungen auf die konkrete Herkunft oder Kultur (z.B. *congo*, *lukumí*, *arará*) der singenden Zuckerrohrsklaven erstaunen. Dem Verfasser, einem moderaten Anhänger der Abschaffung der Sklaverei, ging es offensichtlich in erster Linie darum, dem Leser ein generelles Bild der Plantagenwirtschaft und ihrer Probleme zu vermitteln. Die kulturspezifischen Weltanschauungen der Afrikaner und ihrer Nachfahren waren aus seiner Sicht belanglos. Wie andere Abolitionisten hatte Suárez y Romero auch kein Gehör für politisch radikale Anschauungen oder Reden der Sklaven. In diesem Sinne stellen dieser und andere "ethnographische" Texte dieses Verfassers⁵ zweifellos die zu seiner Zeit größtmögliche Annäherung an die Wortkultur der kubanischen Sklaven dar.

3. Kriminalethnologie und ihre Überwindung: Fernando Ortiz

Eine systematische afro-kubanische Ethnologie beginnt mit *Los negros brujos* ("Die schwarzen Hexer") von Fernando Ortiz (1973 [1906]). Es ist das erste einer Reihe, die ihr Verfasser der afro-kubanischen "Unterwelt" (*hampa*) zu widmen beabsichtigte. Wie der Brasilianer Nina Rodrigues (1900) in *L'animisme fétichiste des nègres de Bahia* folgt Ortiz hier den Prämissen der von Cesare Lombroso⁶ begründeten "Kriminalethnologie". Die lombrosianische Schule, stark sozialdarwinistisch geprägt, betrachtete die so genannten Volkskulturen als zusammengewürfelte Überbleibsel eines archaischen oder wilden Kulturstadiums, die dem technisch-wissenschaftlichen und sozialen Fortschritt im Wege standen. Sowohl in Kuba wie auch in Brasilien ging es den Kriminalethnologen insbesondere darum zu beweisen, dass die von ihnen generell als "Hexerei" bezeichnete Kultur der Schwarzen den Nährboden (Ortiz 1973: 224) für ihre ausufernde Kriminalität abgab. Die afro-amerikanischen Religionen wurden somit zur Ursache der von Schwarzen begangenen – oder ihnen zugeschriebenen – Morde,⁷ Grabschändungen, Diebstähle und Vergewaltigungen erklärt. In typisch sozialdarwinistischer,

⁵ Vor allem sein wichtiger Roman *Francisco* (1970, verfasst 1838-1839), eine Art fiktionalisierte Ethnographie des Lebens auf einer Zuckerrohrplantage.

⁶ Von diesem Autor zitiert Ortiz Werke wie *L'uomo bianco e l'uomo di colore* (Torino 1892) und *El delito* (Madrid 1898).

⁷ In *El crimen de la niña Cecilia* ("Die Ermordung des Mädchens Cecilia") zeigt Ernesto Chávez Álvarez (1991), dass die den afro-kubanischen Religionsgruppen zugeschriebenen Kindesopfer in Wirklichkeit nur in den rassistischen Gedanken der Mitglieder der herrschaftlichen Schichten existierten, die in ständiger Angst vor dem endgültigen Aufstand der Schwarzen lebten.

rassistischer Manier resümiert Ortiz seine vermeintlichen Erkenntnisse mit folgenden Worten:

Der Hexenkult ist sozial negativ im Hinblick auf die Verbesserung unserer Gesellschaft, denn die ihm eigene, absolut amoralische Primitivität trägt dazu bei, das Bewusstsein der ungebildeten Schwarzen in den Niederungen der afrikanischen Barbarei verharren zu lassen (Ortiz 1973: 227).

Als hexenjagender Ethnograph interessiert sich Ortiz folgerichtig für in seinen Augen barbarische Kultobjekte (Schwerte und Beile), für die Volksmedizin (Herstellung von Giften), für die Lüsterheit und die Trancezustände, die seines Erachtens den "Hexentanz" kennzeichnen. Man beachte, dass der zukünftige *maestro*, wenngleich aus anderen Gründen als Suárez y Romero, die verschiedenen afro-kubanischen Religionen (noch) nicht zu unterscheiden versucht. Die Wortkultur der Afrikaner kann in der Kriminalethnologie deshalb nicht anders als durch ihre Abwesenheit glänzen. In den von ihm beobachteten gesungenen und getanzten Riten erkennt Ortiz keinen "Text", keine nennenswerte Aussage:

Der Tanz beginnt mit einem eintönigen Gesang, bei dem ein Refrain des Hexers vom Chor nachgesungen wird. Wenn der Tanz einmal begonnen hat, vergeht nicht viel Zeit, bis die erotische Erregung sich in ihrer ganzen afrikanischen Rohheit zeigt. Die lasziven Bewegungen des Tanzes folgen dem Trommelklang, und oft hört man einen Schwarzen, der *jiebbe!* oder *jiebba!* ausruft und den Trommler auffordert, das Zeichen zum Beckenstoß zu geben (Ortiz 1973: 82-83).⁸

Das zweite größere Werk von Ortiz (1987 [1916]), *Los esclavos negros* ("Die schwarzen Sklaven"), kann als eine Selbstkritik des Autors von *Los negros brujos* aufgefasst werden. In diesem 1916 erschienenen Buch sucht der ehemalige Kriminalethnologe die Ursachen des Verhaltens der Schwarzen nicht mehr in ihrer "afrikanischen Wildheit", sondern in der von ihnen in Kuba erlittenen Sklaverei. Quellen für diese Geschichte der kubanischen Sklaven sind Archivdokumente und die in kubanischen Romanen des 19. Jahrhunderts nachgelesenen ethno- und soziographischen Beschreibungen des Lebens auf den Zuckerrohrplantagen. Obwohl Ortiz hier die Schwarzen nicht nur als Opfer, sondern auch als handelnde Subjekte ihrer Geschichte versteht, ist er noch nicht in der Lage, ihrem Diskurs nachzuspü-

⁸ Ein ganz anderes, hervorragend recherchiertes und differenziertes Bild solcher Tänze entwirft Ortiz (1985 [1951]) fast fünfzig Jahre später in *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* ("Die Tänze und das Theater der Schwarzen in der kubanischen Folklore").

ren. Diese Aufgabe übernehmen etwas später zwei seiner ehemaligen Schüler, Lydia Cabrera und Rómulo Lachatañeré.

4. Die Entfremdung der afro-kubanischen Oralität: Rómulo Lachatañeré

1936 veröffentlicht Lydia Cabrera in Paris *Contes nègres de Cuba*, die französische Übersetzung von *Cuentos negros de Cuba* ("Die Geburt des Mondes", Frankfurt/M. 1999). Das spanische Original erscheint 1940 in Havanna, zwei Jahre nach der Publikation des ersten Buchs von Lachatañeré (1938), *¡Oh, mío Yemayá!* Beide Werke sind mit einem Vorwort von Ortiz versehen und versuchen erstmals, sich der oralen Erzählkunst der schwarzen Kubaner anzunähern. Sie unterscheiden sich aber wesentlich in den vom jeweiligen Verfasser angewandten literarischen Mitteln. In seinem langen Vorwort zu *¡Oh, mío Yemayá!* nennt Ortiz klarsichtig die Schwierigkeiten, die sich bei der schriftlichen Umsetzung einer "oralen und exotischen Literatur" zeigen:

Man kann leicht verstehen, dass sich bei der schrittweisen Übertragung der auditiven schwarzen Ausdrucksweise in die rein visuelle der weißen spanischen Schriftsprache Kubas eine gefährliche Vielzahl an Möglichkeiten ergeben, an der archaischen Gedankenwelt Verrat zu üben, einmal abgesehen vom Verlust der ursprünglichen Formen ihrer Klangästhetik (Lachatañeré 1992: XXXII).

Vor dem Hintergrund solcher (ernstzunehmender) theoretischer Vorbehalte nimmt sich das Urteil, dass Ortiz schließlich über die von seinem literarischen Schützling in der Verschriftlichung afro-kubanischer Erzählkunst erreichten Resultate fällt, überraschend positiv aus:

Ohne sich mit den Techniken der Folklore auseinander zu setzen, hat der Verfasser dieser Handvoll Mythologien einige von ihm gesammelte und mit ziemlichem Geschick in einer einfachen, dem normalen Leser zugänglichen Sprache aufgezeichneten Yoruba-Erzählungen vorgelegt, wobei er oft, anstatt deren Echtheit zu untergraben und sie mit dem Schmuck und dem Putz rhetorischen Bleiweißes zu überpinseln, dem typisch afrikanischen Wort, dem groben Satzbau und der schmucklosen Metapher den Vorzug gegeben hat (Lachatañeré 1992: XXXIII).

In welchem Maße lässt sich heute das Lob des Meisters nachvollziehen? Bereits die Lektüre des ersten *pataki*⁹ (Lachatañeré 1992: 5-13), der den Heldentaten des *orisha* Agallú Solá gewidmet ist, lässt erahnen, dass der

⁹ Afro-kubanische Erzählungen, in denen die Orishas – Yoruba-Gottheiten – die Hauptrolle spielen.

Herausgeber, eben "ohne sich mit den Techniken der Folklore auseinander zu setzen", hier ein mündliches Erzählgenre entfremdet, um daraus ein "literarisches Werk" zu schaffen:

Die Männerlawine drang in den dichten Wald ein und fällte mit ungestümem Schlag die dichtbelaubten Bäume, zertrampelte mit ihren Fußsohlen das grüne Gras, das auf den Wegen wuchs, entwurzelte die zarten Sträucher, die sich ihrer zerstörerischen Gewalt in den Weg stellten, und erschloss die Wege [...]. Auf diese Weise baute der Mensch sein Verbindungsnetz auf, erweiterte die Grenzen seiner Dörfer, schuf neue Beziehungen und bemächtigte sich schrittweise der wohlbehüteten Geheimnisse des Waldes (Lachatañeré 1992: 5).

Die von Lachatañeré zur Vermittlung einer "mündlichen" Erzählung gewählte literarische Ästhetik fußt offensichtlich auf dem naturalistischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Die Handlung wird von einem allwissenden und objektiven Erzähler mit sozio-historischen Abschweifungen und Naturbeschreibungen kommentiert und ausgeschmückt. Die orale Erzählweise der *patakiés*, ihr Rhythmus, ihr Humor, ihre Lebendigkeit und ihr Wortschatz finden keinerlei Entsprechung in der von Lachatañeré vorgelegten schriftlichen Fassung. Wir finden in diesen Erzählungen keine wirkliche Annäherung an afro-kubanische Oralität. Das Lob von Ortiz scheint also in keiner Weise gerechtfertigt. Eines der Kapitel in Lachatañerés Buch – *Cantos o rezos del güemilere* ("Güemilere-Gesänge oder -gebete") – beschreitet allerdings einen vollkommen anderen Weg: Hier werden die Texte weder kommentiert noch ausgeschmückt, sondern im Originalton – d.h. in *lukumí* (kubanisches Yoruba) – wiedergegeben.

Wie kann die unterschiedliche Haltung des Vermittlers im Hinblick auf die ihm zur Verfügung stehenden erzählenden bzw. poetischen Texte erklärt werden? Lachatañeré war offensichtlich der Meinung, dass das direkt mit den Geheimnissen der Religion verknüpfte poetisch-liturgische Wort keine Art von Übertragung zulässt. Wie wir aus seiner entfremdenden Verschriftlichung der mündlichen *patakiés* ersehen können, hielt er eine solche im Falle mündlicher Erzählungen hingegen – fälschlicherweise – für unproblematisch. Das Ergebnis zeigt, dass die schriftliche Übertragung oraler Erzählungen Probleme aufwirft, denen er nicht gewachsen war.

In seinem bereits erwähnten Prolog zu *¡Oh, mío Yemayá!* nimmt Ortiz Bezug auf die schriftliche Erhaltung der "überlebenden schwarzen Literatur" und meint, *Contes nègres de Cuba* von Lydia Cabrera (1936) sei "der ernsthafteste und geglückteste Versuch auf diesem rein folkloristischen Gebiet" (Lachatañeré 1992: XXVIII). Ortiz erliegt hier einem offenkundigen Missverständnis: Cabreras Erzählungen sind eine literarische Schöpfung, nicht

eine folkloristische Arbeit. Da das Hauptwerk von Lydia Cabrera (1992 [1954]) das erst 1954 publizierte ethnographische Buch *El monte* ("Der Wald" oder "Der Buschwald") ist, werde ich die Wertung der *Cuentos negros* weiter unten zusammen mit jener von *El monte* vornehmen.

5. Die vertikale Ethnographie: Fernando Ortiz

Trotz seines Interesses für die Arbeiten von Lachatañeré und Cabrera beschäftigt sich Ortiz vor 1950 nicht persönlich mit afro-kubanischer Wortkultur. In *La africanía de la música folklórica de Cuba* ("Die Afrikanität der kubanischen Folkloremusik", 1950) und *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* ("Die Tänze und das Theater der Schwarzen in der kubanischen Folklore", 1951) räumt er ihr zum ersten Mal einen größeren Platz ein. Erst in diesen beiden Werken werden also die ehemaligen Sklaven oder ihre Nachkommen wirklich zu kulturellen Subjekten. Was hat wohl Ortiz dazu bewogen, seine Betrachtung der Kultur der Afrikaner und ihrer Nachfahren in Kuba neu zu orientieren? Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hatten die *Harlem Renaissance* und andere kulturelle und auch politische Bewegungen schwarzer Nordamerikaner die intellektuelle Autonomie schwarzer Gruppierungen unter Beweis gestellt. Die internationalen künstlerischen Avantgardebewegungen der zwanziger Jahre – Dadaismus, Surrealismus usw. – trugen dazu bei, das Interesse für "Schwarze Kultur" international zu fördern. In ihrem Fahrwasser entstand ab etwa 1930 die karibisch-afrikanische Bewegung der *Négritude*, deren Anliegen darin bestand, dem kulturellen Anspruch und den politischen Forderungen der Schwarzen literarischen Nachdruck zu verleihen. In der hispanoamerikanischen *negritud*, der u.a. die kubanischen Dichter Nicolás Guillén und Emilio Ballagas zuzurechnen sind, dominierten zwar meist nationalistische Tendenzen, aber es kann nicht bestritten werden, dass auch sie dazu beitrugen, der Kultur der Schwarzen mehr Gehör zu verschaffen. In diesem kulturellen Klima entstanden u.a. die Ortiz bestens bekannten Frühwerke von Alejo Carpentier (*¡Ecue-Yamba-Ó!*, 1933) und Lydia Cabrera (*Contes nègres de Cuba*, 1936).

Mit seinen beiden um 1950 erschienenen Büchern trägt Ortiz also einem schon seit einiger Zeit bestehenden Interesse endlich Rechnung. Sie enthalten ein breites Inventar poetischer, musikalischer und choreographischer Formen afro-kubanischer Kultur. Wie nähert sich Ortiz in diesen Werken der afro-kubanischen Oralität? Im ersten dieser beiden Bücher geht es ihm vor allem darum, die "Afrikanität" der afro-kubanischen Kultur zu beweisen. Seine Argumentation zeigt, dass er den Sozialdarwinismus endgültig hinter

sich gelassen hat und jetzt den Standpunkt des kulturellen Relativismus verteidigt. Seines Erachtens unterscheidet sich die Musik Schwarzafrikas von jener Europas durch die Vorherrschaft des Rhythmus über die Melodie und durch die der menschlichen Stimme über die Instrumente. Dasselbe gilt nach Ortiz auch für die Musik der schwarzen Kubaner. Er liefert zahlreiche kubanische Beispiele musikalischer "Afrikanität", die jeweils aus einer kleinen Partitur, dem Originaltext und dessen Übersetzung aus der *lengua conga* (Bantu-Spanisch)¹⁰ oder dem *lukumí* (kubanisches Yoruba) bestehen. Die Inszenierung dieser Beispiele folgt den Regeln wissenschaftlicher Abhandlungen. Es sind musikalische und verbale "Zitate", welche die wissenschaftlichen Darlegungen des Ethnologen unterbrechen. In sprachlich-literarischer Hinsicht entsteht somit ein vertikaler Dialog zwischen den durch ihre Verschriftlichung "erstarrten" Texten der Lukumí- oder der Congo-Tradition und dem wissenschaftlichen Diskurs des Verfassers. Das ursprünglich mündliche und kurzlebige Wort, herausgerissen aus seinem Aufführungskontext, wird hier zu einem auf die Bedürfnisse der Kultur-Entomologen zugeschnittenen, isolierten und abgestorbenen Präparat.

Die Art und Weise, wie Ortiz mit afro-kubanischer Oralität umgeht, ist auf seine philologische Schulung und Ausrichtung zurückzuführen. Das Anliegen der klassischen Philologie besteht bekanntlich darin, den Urzustand der durch die Tradition geheiligten Texte wiederherzustellen. Es geht dabei in erster Linie darum, solche Texte von später beigefügten und apokryphen Elementen zu befreien. Hauptgegenstand der klassischen Philologie sind die Bibel und die "großen Texte" der griechisch-lateinischen Antike. Ortiz bearbeitet die afro-kubanischen Texte in analoger Weise. Das Wahre oder Ursprüngliche an diesen Texten liegt seines Erachtens in ihrem afrikanischen Substrat, welches am ehesten in liturgischen Gesangstexten, nicht aber in den offenkundig "akkulturierten" Erzählungen der Afro-Kubaner greifbar wird. Es ist in diesem Sinne bezeichnend, dass der kubanische Philologe es nie unternommen hat, sich dem mehr oder weniger spontanen, mündlichen, kurzlebigen und vermeintlich unreinen Wort der afro-kubanischen Erzähl- oder Dialogkunst zu nähern. Sein umfangreiches Werk umfasst keine Transkriptionen von *patakiés*, und schon gar nicht von den Dialogen, die vor, während, nach oder außerhalb einer rituellen Handlung abgewickelt werden. Ortiz unterhält also keinen echten Dialog mit seinen Gewährsleuten, denen er offenbar seine afrikanischen Wörterbücher und

¹⁰ Diese Sprache wird in Castellanos (1992, Band IV) ausführlich besprochen.

musikwissenschaftlichen Werke vorzieht. Für ihn zählt weniger die vermischte Tradition der kubanischen Schwarzen als jene – "reine" – der Afrikaner selbst. Merkwürdigerweise scheinen die beiden großen ethnographischen Texte von Ortiz seine bekannte Theorie der Transkulturation zu untergraben. Hauptachse dieser Theorie ist die These, dass in Kuba alle von außen eindringenden Kulturelemente ihrer ursprünglichen Identität verlustig gehen, um in einer neuen, letztlich nationalen Kultur aufzugehen. Die harte Gegenüberstellung von traditionellem afrikanischem und westlich-wissenschaftlichem Diskurs, welche die Werke von Ortiz kennzeichnet, ist sicher nicht angetan, diese These zu untermauern. Mit diesen Bemerkungen soll aber die große wissenschaftliche Pionierleistung von Ortiz keinesfalls abgewertet werden. Es geht hier nur darum, die Grenzen seiner afrikanistischen Philologie aufzuzeigen und die wenig später von Lydia Cabrera in der afro-kubanischen Forschung bewirkte Revolution besser sichtbar zu machen.

6. Eine horizontale Ethnographie: Lydia Cabrera

Ein Vergleich der von Ortiz bzw. Cabrera präsentierten Texte in *lukumi* oder in *lengua conga* läßt sofort eine ganz unterschiedliche Annäherung an die afro-kubanische Oralität erahnen. Während Ortiz sich darauf versteift, das afrikanische Substrat in den kubanischen Texten zu suchen, betont Cabrera, wie wir gleich sehen werden, die außergewöhnliche verbale Kreativität der kubanischen Congos und Lukumies. Lydia Cabrera, Schülerin und Schwägerin von Ortiz, machte sich zunächst einen Namen als Autorin der *Cuentos negros de Cuba*, einer Reihe fiktiver Erzählungen, die in verschiedener Hinsicht an Geschichten afro-kubanischer Oraltradition erinnern. Dies gilt zunächst für die von der Verfasserin verwendeten Erzählmotive, die meist der kubanischen – wenn auch nicht unbedingt afro-kubanischen – Volkserzählkunst entnommen sind; dann für die Figuren, deren Verhalten oft mit dem aus den *patakies* bekannten Verhalten der *orishas* – Yoruba-Gotttheiten – in Verbindung gebracht werden kann; schließlich auch für die aus dem karibischen Volksspanisch entwickelte und sehr mündlich wirkende Erzählsprache, die in der schriftlichen Erzählkunst Kubas beispiellos ist. Eine Reihe von offensichtlich beabsichtigten kulturellen Unwahrscheinlichkeiten hindern aber den Leser daran, die *Cuentos negros de Cuba* mit Transkriptionen folkloristischer Erzählungen zu verwechseln. In der auf den ersten Blick mythischen – und folglich zeitlosen – Erzählung *Taita Hicotea y taita Tigres* [sic] ("Väterchen Schildkröte und Väterchen Tiger", Cabrera 1989: 71) beispielsweise wird der Leser unvermittelt mit der Erwähnung eines histori-

schen Datums vor den Kopf gestoßen. In anderen muss er sich fragen, ob die ihm vorgelegten Gesangstexte wirklich einer afro-kubanischen Tradition angehören, oder ob sie nicht vielmehr das Produkt einer dadaistischen Inspiration der Autorin sind. Der überbordende karnevaleske Humor, der die meisten Erzählungen kennzeichnet, lässt dem Leser ohnehin kaum die Möglichkeit, diese Erzählungen – im Sinne der Folkloreforschung – ernst zu nehmen. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – Lydia Cabrera in den *Cuentos negros* nicht einfach eine Reihe von Transkriptionen oraler Erzählungen liefert, ist es ihr hier erstmals in der kubanischen Literatur gelungen, afrokubanische Oralität wirklich fühl- oder erlebbar zu machen.

Dasselbe gelingt ihr auch wieder in ihrem ethnographischen Hauptwerk *El monte* (1954). Der Aufbau dieses Buchs ist auf den ersten Blick nicht leicht zu verstehen. Manche an wissenschaftliche Monographien gewöhnte Leser haben sich an seiner scheinbar mangelnden Logik gestoßen. Die Autorin selbst beschreibt das ihrer Argumentation zugrundeliegende Vorgehen wie folgt:

Die angewandte Methode – falls man im Fall dieses Buches überhaupt von einer Methode sprechen kann! – haben mir meine Gewährsleute mit ihren Erklärungen und Ausschweifungen – die übrigens nicht voneinander zu trennen sind – aufgezwungen. Sie sind unfähig, sich irgendeinem Plan anzupassen, und ich bin ihnen immer auf dem Fuß gefolgt, darauf achtend, weder ihre Meinungen noch ihre Worte zu verfälschen und sie nur in jenen Punkten zu erklären, in denen sie für den Laien vollkommen unverständlich wären (Cabrera 1992: 7).

Lydia Cabrera also folgt ihren Gewährsleuten, nicht aber den Regeln und Ansprüchen der wissenschaftlichen – oder akademischen – Ethnographie. Statt ihre eigene Rede mit Zitaten ihrer Gewährsleute zu illustrieren, entwirft sie einen Dialog *tous azimuts*, in dem ihre eigene Stimme nicht (viel) mehr als eine unter vielen zu sein scheint. Geht man von der Tatsache aus, dass *El monte* vor allem eine ausufernde Ansammlung von Aussagen ihrer schwarzen Freunde ist, kann man Lydia Cabreras Werk auf weiten Strecken als frühes Beispiel einer Ethnographie anerkennen, in der die Selbstdarstellung – “Autoethnographie” – der untersuchten Volksgruppe die Hauptrolle spielt. Es muss allerdings gleich hinzu gefügt werden, dass Lydia Cabrera, auch wenn sie behauptet, ihren ausschweifenden Gewährsleuten zu folgen, als Herausgeberin die absolute Kontrolle über die endgültige Montage des von ihr veröffentlichten Textes ausübt. Es ist übrigens nicht anzunehmen, dass ihre Freunde, falls sie sich zum Schreiben eines Buchs entschlossen hätten,

El Monte geschrieben hätten [...]. Folgender Ausschnitt erlaubt, sich ein annäherndes Bild des Textes zu machen:¹¹

[Bei echten Trancezuständen] geschieht es nie, wie es leider bei vielen Gelegenheiten vorgekommen ist und noch immer vorkommt, dass die Polizei einen Trommelrhythmus unterbricht und an Omós, die wirklich von ihren Heiligen besessen sind, Hand anlegt [...]. Dass eine Yemayá, ein Oggún, ein Changó, eine Oyá¹² wie Vögel ausreißten und úmlo! úmlo! schreien [...]. Niemand kann sich daran erinnern, dass jemals einem besessenen (sich im Trancezustand befindenden) Ngángambombo¹³ ¡kuisa jalele masoriale! ("Flieh, der Polizist ist hinter dir her!") zugerufen worden ist. "Die Polizei drang in das Haus eines Santeros ein [...]. Die Patrouille führte sämtliche Personen, die sich gerade im Trancezustand befanden, in den Hof hinaus. Und dorthin gingen sie alle, weitersprechend in ihrer Sprache [lukumí], ohne dem allem irgendwelche Bedeutung zuzumessen [...]. Denn das waren wirkliche Gottheiten! [...]. Yemayá [Meeresgottheit der Yoruba] tanzte und grüßte ¡okuó yumá!. Sie wurden gefragt, wie sie hießen. – ¡Yánsa jekuá jei! – ¡Alafia kisieco! Man ließ sie sofort in Ruhe. Diese Schwarzen sollen abhauen! Lákue lákua boni, sagte Yemayá und bedankte sich. Und Oberleutnant Pacheco: "Schon gut, schon gut, ich versteh dich nicht; geh aber endlich weg! Schnell, macht euch alle aus dem Staub!" (Cabrera 1992: 39-40).

Der Leser hat sicher den humoristischen Grundton der wiedergegebenen Geschichte goutiert. Der Humor und die Ironie, die viele der von Cabrera direkt oder indirekt zitierten Aussagen prägen, sind nicht nur literarisch ansprechend, sondern enthalten auch eine wichtige Information. Der Humor ist in den afro-kubanischen Kulturen immer präsent, auch inmitten der feierlichsten Ritualpraktiken, wird aber in der wissenschaftlichen Ethnographie – wie etwa bei Ortiz – mit keinem Wort erwähnt. Die feine Ironie, welche auch die Erzählrede der Verfasserin selbst kennzeichnet, beinhaltet deshalb keine Geringschätzung ihres Untersuchungsgegenstands, sondern kann vielmehr mit dem für bestimmte afro-kubanische Ritualmomente typischen ironischen Dialog – Austausch von *puyas* (Sticheleien) – in Verbindung gebracht werden.

Die Erzähllogik, die nicht nur dem zitierten Ausschnitt, sondern *El monte* im allgemeinen zu Grunde liegt, kann mit der Logik der afrikanischen *palabre* – das Ritualgespräch der Dorfältesten unter dem heiligen Baum – verglichen und wahrscheinlich mehr oder weniger direkt auf die von Lydia

¹¹ In dieser Passage bezieht sich die Verfasserin auf den Unterschied zwischen echten und simulierten Trancezuständen von Praktizierenden der Orisha-Religion.

¹² In Wirklichkeit Personen, von denen die erwähnten Orishas oder Heilige gerade Besitz genommen haben.

¹³ Priester des *palo monte*, einer kubanischen Bantu-Religion.

Cabrera mit ihren Gewährsleuten abgehaltenen *palabres* zurückgeführt werden. Da wir diese nicht direkt beobachten können, wissen wir oft nicht, wer gerade das Wort führt. Die Erzählerin unterlässt es nämlich oft, die Sprecher mit ihrem Namen einzuführen. Abgesehen davon, dass viele ihrer eigenen Aussagen ohnehin von indirekten Zitaten ihrer Gewährsleute gespickt sind, wird ihre Stimme von jenen ihrer Gesprächspartner im Text oft nicht klar abgegrenzt. Um die Arbeit des Lesers noch zu erschweren, führen gewisse (anonyme oder identifizierbare) Stimmen ihrerseits andere (meist anonyme) Stimmen ein. Das so entstehende und nicht immer auflösbare Stimmengewirr ist auch ein Sprachengewirr: Wir hören Standardspanisch, verschiedene spanische Soziolekte, *Bozal* (behelfsmäßige Sprache der eben erst in Kuba eingetroffenen Afrikaner) und mehrere afro-kubanische Sprachen (in unserem Textausschnitt: das kubanische Yoruba und die kubanische Congo-Sprache). Die Gewährsleute mischen in dieser literarischen *palabre* mit allen möglichen Rede- oder Gesangsgenres mit: traditionelle Erzählungen und Gesänge, Anekdoten aus dem gemeinschaftlichen oder persönlichen Leben, Witze, theologische, historische oder philologische Überlegungen. Manchmal transkribiert Lydia Cabrera die entsprechenden Aussagen mit allen ihren phonetischen Eigenheiten und der sie begleitenden Gestik; oft begnügt sie sich aber mit einer Zusammenfassung in ihrer eigenen – mündlichkeitsnahen – Sprache. Es kommt auch vor, dass sie den Ablauf eines rituellen Vorganges oder das Schema eines *pataki* so aufzeichnet, wie sie sie in den handgeschriebenen Notizbüchern eines *santero* (Santería-Priester) oder eines *tata nganga* (Palo-Monte-Priester) vorgefunden haben mag. Besonders kennzeichnend für Lydia Cabreras Transkriptionen ist der häufige Wechsel des verwendeten Registers. In *El monte* mag die Präsentation eines *pataki* im Stil einer typisch schriftlichen Zusammenfassung beginnen, dann Sprachfetzen oraler Provenienz einbeziehen und schließlich in hemmungsloser Gestik enden. Insgesamt soll gesagt werden, dass Lydia Cabreras Buch ein faszinierendes Bild der sprachlichen und kulturellen Heterogenität Kubas entwirft. Mit seiner weitgespannten Polyphonie und seiner Komik ist *El monte* auch ein überzeugendes Beispiel dessen, was Bachtin „karnevalisierte Literatur“ nannte.

7. Literatur und Ethnographie

Vor wenigen Jahren fragte sich der brasilianische Anthropologe Roberto DaMatta (1993), was eigentlich literarische und ethnographische Texte unterscheidet. Seines Erachtens interessiert sich die Literatur in allererster

Linie für das Individuum innerhalb der Gesellschaft. Dadurch, dass sie gesellschaftliche Vorkommnisse unter dem Gesichtspunkt ihrer Verknüpfung mit Einzelschicksalen darstellt, macht sie sie zu einzigartigen, unwiederholbaren Ereignissen. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich die Ethnographie mit der Praxis ganzer soziokultureller Gruppierungen. Gesellschaftliche Praktiken werden von ihr deshalb als Realisierungen bestimmter Bräuche präsentiert. Wenn wir diese Überlegungen auf Lydia Cabreras Werk anwenden, kommen wir zum Schluss, dass nicht nur ihre Erzählungen, sondern auch ihre ethnographischen Arbeiten der Literatur zuzurechnen sind. Unabhängig davon, ob sie im Text namentlich erwähnt werden oder nicht, sind ihre Gewährsleute nämlich stets individuelle Figuren. Ihre Aussagen und ihre Gestik erscheinen selten als wiederholbare und direkt mit den Regeln des afro-kubanischen Brauchtums verknüpfte Äußerungen, sondern werden meist einem bestimmten Gesprächskontext zugeordnet.

Noch ist die zumindest in diesem Sinne literarische Ethnographie von Lydia Cabrera für viele Vertreter der akademischen Ethnographie eine Provokation. Die von einer politisch konservativen Anthropologin erfundene "dialogische Ethnographie" fußt auf der revolutionären Absage an die u.a. von Ortiz praktizierte vertikale Beziehung zwischen dem Ethnologen und seinen Gewährsleuten, zwischen seinem schriftlich-akademischen Diskurs und der mündlichen Rede der Mitglieder der von ihm untersuchten Gesellschaft. *El monte* zeigt einen möglichen Weg zu einer horizontalen, demokratischen Beziehung zwischen den Hauptakteuren – *le même et l'autre* – des ethnographischen Kommunikationsprozesses. In Cabreras Hauptwerk ist kein unüberbrückbares Gefälle zwischen der Rede der Ethnographin und jener ihrer Gewährsleute auszumachen. Insgesamt wird der wissenschaftliche Text von der sanften Gewalt der afro-kubanischen Mündlichkeit untergraben und nähert sich, im positiven Sinne, der Literatur – einer offenen und flexiblen Art und Weise, die Realität (schriftlich) zu erfassen. Der ideale Leser von *El monte* ist deshalb nicht derjenige, der die Wahrheit über die afro-kubanischen Kulte sucht, sondern derjenige, der weiß oder vermutet, dass es eine solche gar nicht gibt. Ohne es direkt auszusprechen, hinterfragt Lydia Cabrera mit ihrem Vorgehen die akademische Ethnographie. Obwohl sie nie den Anspruch erhoben hat, die größte Autorität in afro-kubanischen Angelegenheiten zu sein, ist ihr ethnographisches Oeuvre, das außer *El monte* zahlreiche weitere, im Exil geschriebene Werke umfasst,¹⁴ dennoch bis

¹⁴ Die wichtigsten dieser Werke figurieren weiter unten in der Bibliographie.

heute die reichste schriftliche Quelle zur Erforschung und die umfassendste Anleitung zum Verstehen afro-kubanischer Oralität.

Literaturverzeichnis

- Barnet, Miguel (1966): *Biografía de un cimarrón*. Havanna: Academia de Ciencias de Cuba/Inst. de Etnología y Folklore.
- Cabrera, Lydia (1936): *Contes nègres de Cuba* [trad. Francis Miomandre]. Paris: Gallimard (dt. Übersetzung: *Die Geburt des Mondes. Schwarze Geschichten aus Kuba*. Frankfurt/M. 1999).
- (1940): *Cuentos negros de Cuba*. Havanna: La Verónica.
 - (1973): *La laguna sagrada*. Madrid: Ediciones R.
 - (1980): *Yemayá y Ochún. Kariocha, Iyalorichas y Olorichas*. Nueva York: CR, 2da. ed.
 - (1984): *Vocabulario congo (el bantú que se habla en Cuba)* [español-bantú], prólogo de Isabel Castellanos, Miami: Colección del Chicherekú.
 - (1986a): *Anagó. Vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en Cuba)* [1970][lucumí-español], Miami, Universal, 2da. ed.
 - (1986b): *Reglas de congo: Mayombe palo monte* [1979]. Miami: Ed. Universal, 2da. ed.
 - (1988): *La lengua sagrada de los ñañigos* [carabalí-castellano]. Miami: Colección del Chicherekú.
 - (1989): *Cuentos negros de Cuba* [1940]. Prólogos de Rosario Hiriart y Fernando Ortiz Barcelona: Icaria.
 - (1992): *El monte* [1954]. Miami: Ediciones Universal, 7a. ed.
- Chávez Alvarez, Ernesto (1991): *El crimen de la niña Cecilia*. Havanna: Ed. de Ciencias Sociales.
- DaMatta, Robero (1993): "A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia". In *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*, Rio de Janeiro: Rocco, S. 35-58.
- García Rodríguez, Gloria (1996): *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos*. Mexiko: Centro de Investigación Científica "Ing. Jorge L. Tamayo, A. C."
- Lachatañeré, Rómulo (1992): *El sistema religioso de los afrocubanos* ("¡Oh, mío Yemayá!", 1938, S. XXV-XXXVI und S. 1-91; "Manual de Santería", 1942, S. 93-146; "El sistema religioso de los lukumí y otras influencias africanas en Cuba", 1939-1946 e inéditos, S. 147-360; "Artículos", 1936-1943, S. 361-414), Havanna: Editorial de Ciencias Sociales, Col. Echú Bi.
- Ortiz, Fernando (1965): *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950). Havanna: Editora Universitaria.
- (1973): *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* (1906). (Prólogo Alberto N. Pamies). Miami: Universal.
 - (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo de B. Malinowski. Ed. Julio Le Riverend, Caracas, Bibl. Ayacucho, no. 42.

- (1985): *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951). Havanna: Letras Cubanas.
- (1987): *Los negros esclavos*. Havanna: Ed. de Ciencias Sociales [1ra. ed.: "Hampa afro-cubana: los negros esclavos. Estudio sociológico y de derecho público", *Revista Bimestre Cubana*, Havanna 1916].
- Rodrigues, Nina (1935): *O animismo fetichista dos negros bahianos* ["L'animisme fétichiste des nègres de Bahia", Bahia 1900], Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2a. ed.
- Suárez y Romero, Anselmo (1970): *Francisco*. Ed. E. Castañeda, Havanna: I.C.L.
- (o.J.): "La casa del trapiche" (1853). In: *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, ed. S. Bueno. Caracas: Biblioteca Ayacucho, no. 115, S. 325-329.